

Serge Chaumier

Université d'Artois

Les écritures de l'exposition

Pour comprendre et analyser l'exposition, des métaphores reviennent inlassablement dans la littérature muséologique, la comparant à un texte, à un récit, à une histoire, mieux encore à une langue ou un langage. Ces analogies sont intéressantes, car elles donnent à penser, à préciser, à nuancer. Dès 1989, Jean Davallon (1989) admet que si l'exposition ne constitue pas une langue au sens où on l'entend habituellement en sciences du langage, elle n'en est pas moins un fait de langage, car elle fait acte de communication en fournissant un sens et en impliquant une série d'interprétations, du côté de la conception comme de la réception. Le sens d'une exposition ne survient pas par la seule présence d'objets dans un lieu, mais par la disposition, la mise en scène et le recours aux aides qui permettent de les décrypter. Jean Davallon (1992) a su montrer combien l'exposition était un dispositif communicationnel et les ambivalences à l'appréhender comme un média. Les sciences de l'information et de la communication vont déployer des analyses dans cette veine et nourrir la muséologie. Nous voudrions, dans cet article, rappeler les raisons qui conduisent à appréhender l'exposition comme un dispositif de narration.

Une fois admis qu'une exposition, même dans sa forme rudimentaire, communique toujours quelque chose, même malgré elle, nous pouvons envisager une longue

montée en puissance de l'objectivation du discours. Si l'on envisage la collection privée, où les premiers cabinets de curiosité, ce qui peut apparaître comme un bric-à-brac trahit en réalité un choix subjectif de sélection et d'associations des expôts¹. On peut convenir que le discours soit en grande partie implicite, traduisant des subjectivités et des affectivités du propriétaire, assumant plus ou moins ouvertement des représentations de soi au travers d'une mise en scène. Ces formes, que nous pouvons retrouver aussi bien dans le cadre de site d'art brut que de petits musées amateurs, sont encore perceptibles dans certains musées non rénovés où l'amalgame est le fruit d'une histoire composite. La logique du classement va conduire des cabinets des merveilles aux cabinets d'étude, puis au musée moderne. Sans refaire une histoire du musée, nourrie par ailleurs, soulignons seulement ici que c'est au final une clarification des modes de sélection, de regroupement, de hiérarchisation et de présentation qui en structure le long développement. Qu'il s'agisse d'œuvres regroupées par artiste, par école ou par chronologie, ou qu'il s'agisse de minéraux ou d'oiseaux, le projet taxinomique est partout dans la lignée encyclopédique. C'est bien une mise en ordre des discours dans une optique scientifique d'organisation des savoirs, mais aussi de communication au public, au motif éducatif, qui s'avère présente dès l'origine du

musée moderne. Notons que c'est cette modernité même qui est critiquée par les tenants d'une vision moins scientifique et plus romantique. Ceux-ci voient dans le musée une aberration, depuis Quatremère de Quincy jusqu'à Paul Valéry. Cette volonté de mise en ordre est dénoncée comme une mise au pas, une monstruosité, car l'art est de mêler les genres, non de les étiqueter à la manière d'un entomologiste. On pourra trouver dans ce que l'on appelle les musées de collectionneur une volonté de maintien d'un discours subjectif (Meyer, 2008).

La classification des expôts est, en quelque sorte, la première « écriture » de l'exposition, elle en est aussi – nous l'oublions trop souvent – la première médiation. En faisant le choix de présenter de telle ou telle manière, il s'agit de proposer une « lecture » ; et donc une compréhension au public. Ainsi, les musées qui nous apparaissent trop vite dénués d'aides à la visite, parce que présentant « seulement » des œuvres, sont pourtant déjà dans une démarche de médiation *via* l'accrochage. Le parcours est pensé dès l'origine comme un mode opérant, et parfois suffisant, d'adresse au public. Si l'on y songe, c'est le raisonnement qui sévit encore dans beaucoup de musées d'art contemporain, où le commissaire estime que le choix de l'accrochage suffit à faire médiation (et justement le *curator* se nomme alors parfois médiateur). Ailleurs, c'est parce que ces modes de compréhension sont devenus insuffisants au regard du public reçu, et de sa formation initiale, que les médiations doivent expliciter davantage les logiques suivies. Ainsi les outils d'aides à la visite prolongent le dispositif expositionnel, voire en constitue la démarche même, rendant artificielle toute séparation en ce domaine entre action de conception et action de médiation. Les musées de science en constituent évidemment le parangon.

Depuis le XIX^e siècle, se déploie l'idée que l'exposition doit dérouler un fil, en structurant une logique de visite, *un parcours*. Ce qui doit être déroulé, c'est donc bien un propos à tenir au visiteur, dont l'effort de ratio-

nalisation s'efforce de maintenir la clarté, d'éviter l'incohérence. Ce que l'on peut désigner comme une structure narrative va s'exprimer de manière plus ou moins explicite, se laissant deviner ou démontrant ses attendus. C'est peut-être Alexander Dorner, directeur du musée régional de Hanovre, qui va le plus loin dans ce sens. Dès 1922, il décide de réagencer le musée comme un livre, dont chaque salle serait un chapitre, pourvue d'une introduction et d'une conclusion pour inviter à la salle suivante. De manière très moderne, et d'une certaine manière très logique, il en vient à estimer que c'est le discours qui importe. « L'authenticité des œuvres d'art, dans ce type de conception, était complètement secondaire par rapport à la composition d'ensemble, au parcours et au sens qui s'en dégageait » pour le visiteur qui est ainsi accompagné dans une visée pédagogique (Glicenstein, 2009, p. 27). C'est, en avant-première, une des composantes de ce que Jacques Hainard qualifiera, bien plus tard, de *muséologie de la rupture*. Au-delà du fétichisme envers l'objet et de la sacralisation de l'œuvre, il s'agit en quelque sorte de dérouler le fil d'un récit. « Raconter une histoire, avec un début et une fin... », définit selon l'auteur (entre autres) ce que signifie « exposer » (Hainard, 1994, p. 531). Avant lui, le Musée d'Ethnographie de Neuchâtel aura été animé par Jean Gabus pour qui l'objet est un signe. Ainsi, celui-ci avertit que les moyens dévolus à la scénographie sont une recherche « de mise en page de l'objet » (Gabus, 1992, p. 338). Logique que Jean-Pierre Laurent au Musée dauphinois va alors systématiser.

Avant d'aborder la manière dont la *muséologie de la rupture* entend écrire l'exposition au moyen des expôts, comme on écrit avec des mots, il faut dire combien cette vision est annoncée par un mouvement de fond. C'est bien sûr Georges Henri Rivière dont les préceptes prolongent ceux mis en œuvre par René Huyghe lors de l'exposition *La Vie et l'Œuvre de Vincent Van Gogh* au Palais de Tokyo en 1939. La contextualisation est alors très critiquée par Georges Salles, qui évoque même des « pages du manuel »

déployées par les concepteurs (Salles, [1939] 1992). La volonté de faire comprendre les œuvres par leur insertion dans un discours plus général, une trame narrative ne fait pas consensus. C'est pourtant ce qui sera systématisé dans la muséographie selon Georges Henri Rivière. C'est dans l'objectif de mieux conduire un propos que, ce qui est déjà en germe dans les *period rooms*, les dioramas, et les reconstitutions de genre, depuis le XIX^e siècle, est élargi. Au-delà de séquences trop autonomes, la volonté de faire sens de manière globale dans le cadre de la visite conduit à insérer l'expôt dans une narration. Ce n'est pas un hasard si s'impose alors le registre de la scénographie. À l'accumulation d'objets, même classés et organisés, présentés pour eux-mêmes ou pour le savoir que l'objet communique par la série dans laquelle il s'insère, succède une volonté de sens dans une construction plus globale. L'approche anthropologique de l'homme saisi dans son environnement et dont l'expôt témoigne incarne cette muséographie que l'on peut qualifier de scientifique. Le recours à des moyens techniques qui devancent, prolongent et complètent la compréhension ouvre la voie vers une construction rigoureuse et méthodique de la narration. Ainsi les séquences opératoires (de la vigne au vin), les unités écologiques, les techniques audiovisuelles participent d'une production de sens par des procédures réfléchies de mise en exposition.

Paradoxalement, c'est au nom d'une démarche assez proche que ce qui peut apparaître pourtant à l'opposé s'exprime dans les musées d'art. Ainsi la recherche d'une architecture du musée la plus neutre possible ne se fait-elle pas que dans l'objectif de conserver un lieu *purifié des pollutions extérieures*, cela vise à permettre une compréhension plus certaine. « Dans un musée moderne, l'architecte doit renoncer au décor pour le décor: ce sont les objets d'art eux-mêmes qui ornent le musée [...] Qu'il s'agisse des tableaux, des statues, des œuvres d'art, le principe est donc toujours le même: concentrer son regard sur l'œuvre elle-même et pour cela, éviter l'encombrement, le croisement des formes, les heurts de couleurs: bref, donner au visi-

teur une impression d'ordre et d'harmonie », estime Louis Hautecoeur en 1934 (1993). Cette volonté va se déployer ensuite à l'extrême avec la *Black Box*. Simplement ici, c'est l'agencement des œuvres les unes envers les autres qui doit produire la compréhension, et pour cela tout parasitage est proscrit, alors que dans la démarche que l'on peut qualifier d'ethnographique, c'est la mise en contexte qui le permet. Il est permis d'y lire une même rigueur de construction, pour des trames narratives qui ne sont pas écrites de la même manière, avec les mêmes moyens. Ce qui fait débat dans l'art contemporain, quand on s'interroge sur le statut d'une exposition écrite par un *curator* au moyen des œuvres savamment agencées, prend une tournure plus évidente encore quand la démarche est produite par un artiste. Car c'est bien la tendance de penser l'exposition comme une œuvre de création, *a fortiori* quand elle est signée par un artiste.

Le passage de l'œuvre et de son appréciation à un *métadiscours* proposé par l'exposition dans le rassemblement qu'elle opère, joue dans tous les domaines. Ainsi la *muséologie de la rupture* exprimée par Jacques Hainard se fait-elle également par le passage d'un objet que l'exposition est censée servir à un objet qui vient servir le discours de l'exposition. Un cran supplémentaire est atteint avec l'idée que « l'objet n'est la vérité de rien du tout », polyfonctionnel, polysémique, il ne prend de sens que mis dans un contexte. Dépassant un certain positivisme de Rivière qui croit en la vérité de l'objet et donc à un discours scientifique mis à son service, Hainard l'affirme à l'occasion de l'exposition *La Différence* en 1995: « Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours, ou d'une histoire et non l'inverse. » Dès lors, Jacques Hainard (2005, p. 369) appréhende le musée comme « un dictionnaire qui définit et analyse des objets jouant eux-mêmes le rôle des mots. En tant qu'exposant, muséographe ou scénographe, notre travail consiste à raconter une histoire avec des objets. Autrement dit nous produisons un

discours». La métaphore est suivie avec l'objet-mot servant à composer des phrases comme autant de séquences de l'exposition, unité-chapitre qui forme un tout, une histoire. Prolongeant en quelque sorte cette approche, Jean Davallon (1986, p. 244) note que le concepteur d'exposition choisit l'objet: «Il agit comme le ferait l'homme de langage qui choisit le mot juste. Cependant, à la différence de celui-ci, il n'ouvre pas un dictionnaire mais le monde, la réalité, le quotidien.» En puisant selon les besoins de sa démonstration dans un univers réifié, voué à perdre sa fonction originelle pour devenir opérateur d'un discours, l'objet est doublement signe. «N'étant plus objet appartenant au monde de la pratique, il est dorénavant objet d'un monde de langage. Son statut et sa signification seront donc définis par les rapports qu'il entretiendra avec les autres objets de l'exposition» (Davallon, 1986, p. 245). En effet, ce qui va déterminer l'opérativité du discours c'est la composition, au sens d'une composition musicale, ou d'une grammaire expographique, dans laquelle chaque élément vient s'inscrire dans un ensemble et jouer des interrelations. La mise en espace de l'exposition par la sélection et les choix relatifs à la présentation devient «un espace écrit».

Il est alors compréhensible que la mise en scène de l'exposition prenne une importance considérable dans la mesure où elle constitue en quelque sorte le liant d'une structuration générale du propos. Le concepteur doit donc construire des unités de signification. La scénographie peut alors porter le discours général, le concept muséographique, qui transcende en un métalangage ce que chaque séquence de l'exposition exprime de spécifique et même aller jusqu'à s'autonomiser pour être œuvre de création, appréciable pour elle-même. «La véritable scénographie triomphe justement lorsqu'elle peut se passer de l'objet original pour exprimer des faits, des phénomènes et pour provoquer des impressions», remarque André Desvallées (1991) qui cite l'exposition de référence en la matière *Cité-Cinés* conçue par François Coffino. Sans objet véritable, la scénographie s'exprime alors par et pour elle-même.

Finalement nombre d'expositions dites spectaculaires ou d'immersion relèvent de cette catégorie, mais plus globalement les expositions d'interprétation. Le traitement narratif joue alors pleinement faisant de la mise en espace une mise en récit.

«L'exposition serait comme un livre dans lequel la signification, au lieu de venir du texte linguistique, se trouverait essentiellement résulter de la taille du livre, de ses caractéristiques formelles et matérielles, de sa mise en page et de sa composition; bref, essentiellement de ses caractéristiques médiatiques», commente Jean Davallon (2003, p. 26). Jouer avec les espaces, art du scénographe, mais aussi avec tous les registres possibles des performances médiatiques, image, son, odeur, couleur, matériaux, pour donner toute plénitude à un propos construit par le programme muséographique (Chaumier et Levillain, 2006), il s'agit là d'une forme d'écriture qui suppose des répartitions et des articulations de son contenu. Le découpage en séquences permet, à l'instar des techniques du scénario de film – et il n'est pas anodin que l'on parle désormais de scénario pour l'exposition –, vise à construire la cohérence de l'ensemble en emboîtant des éléments hétérogènes. Marc-Olivier Gonseth analyse ainsi:

La métaphore du texte est sans doute la meilleure pour rendre compte de la structure d'une exposition dans sa globalité. L'exploration d'une idée, l'écriture d'un scénario ou la mise en scène d'un poème cernent les images avec des mots et se concrétisent peu à peu, à la manière d'un article ou d'un livre, en une représentation dotée d'un titre, décomposable en chapitres ou en strophes fréquemment dotés de sous-titres, chapitres ou strophes décomposables en secteurs souvent dotés de sous-sous-titres, secteurs décomposables en expôts généralement dotés de cartels, proposant une légende (Gonseth, 2000, p. 157).

Si la lecture du scénario est possible pour le cinéaste, elle demeure bien souvent abstraite pour le non

initié, qui n'imagine pas, à partir de là, le film. Il nous semble que le même écart existe entre le *texte* du concepteur et la réception de l'exposition par le visiteur.

Dès lors, concevoir l'exposition comme un texte qui raconte une histoire nous paraît trop simple. Si l'analogie est plaisante et permet de penser la rupture avec l'exposition d'objets où chaque expôt est perçu pour lui-même, ou au mieux par séquence thématique, et ouvre à un véritable processus de composition expographique, la réalité est toutefois plus complexe. En fait, l'exposition correspond moins à une histoire qu'à un enchevêtrement de sens, composé de multiples histoires, qui pour finir permet de produire *une* histoire, celle que le visiteur se construit par interaction avec les propositions. Puisque l'objet lui-même est porteur de multiples sens, non seulement par le contexte dans lequel le concepteur le présente, mais par les lectures que le visiteur peut en construire. L'objet dans sa présence physique agit comme instrument d'une performance discursive, un *sémiophore* pour citer Krzysztof Pomian, puisque ce dispositif producteur de signes l'est d'abord par son contexte d'énonciation, mais surtout par sa réception. Écart plus important encore d'avec l'approche qui était celle de Georges Henri Rivière, mais aussi de Jacques Hainard, l'expôt a moins un rôle d'illustrateur d'un propos, un signe au service d'un processus de communication qu'il ne sert de dispositif producteur de signes. Ainsi Jean Davallon pointe-t-il la co-construction du sens par les interprétations qui en sont perçues par le visiteur. La muséologie entre dans une phase davantage axée sur la réception, puisque c'est l'interprétation ou l'explicitation qui s'avère, au final, constituer le véritable récit. Dimension redoublée par la mise en présence et en correspondance dans l'espace d'exposition d'un dialogue entre différents expôts, d'une composition séquentielle et au final d'une orchestration de l'ensemble.

Si les langages de l'exposition sont en réalité nombreux et tels qu'il faudrait aborder celle-ci comme une combinatoire de langages, les narrations le sont générale-

ment tout autant. « L'exposition se développe en un métalangage par rapport aux langages qu'elle regroupe », écrit Louise Letocha (1992, p. 29). Comme le constate Marc-Olivier Gonseth, l'exposition raconte moins une histoire qu'une multiplicité d'histoires dans lesquelles les visiteurs vont piocher pour se constituer leur propre histoire. Ainsi davantage qu'à un texte, il faudrait comparer l'exposition à un *hypertexte*, constitué de multiples liens. C'est en fait un millefeuille, composé de couches de sens dans lequel le visiteur va voyager et glaner des niveaux qui lui conviennent. Les expositions du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel étant une excellente illustration de ce foisonnement qui au final constitue un ensemble cohérent sur un thème. L'image du jeu de piste et de ces indices semble plus appropriée que l'histoire, au sens où l'on affirme « raconter une histoire » au visiteur. Ainsi, le plus souvent, les expositions déroulent leur propos sur plusieurs registres, délivrent plusieurs types de messages, révélant une pluralité de *textes*.

La scénographie s'émancipe de la simple décoration (mise en œuvre par celui que Diderot nommait le tapissier!), il est désormais celui qui apporte parfois un sens supplémentaire qui lie l'exposition et lui donne sa densité. Ce n'est plus simplement une affaire d'agencement, mais dans les formes les plus élaborées une métaphore spatialisée. Le sens que prend l'espace lui-même peut ainsi générer sa propre histoire. Ainsi *Figures de l'artifice* (2006-2007), exposition du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel raconte l'histoire mythologique de Dédale et *Bruits* (2010-2011) déploie les images du Nautilus et de *Vingt mille lieues sous les mers* pour inviter à découvrir le patrimoine sonore. Les expositions ne sont plus de simples présentations d'artefacts, elles deviennent de véritables spectacles, si ce n'est des performances.

Surtout, cette programmation narrative spatialisée se trouve court-circuitée par la liberté du visiteur de s'en échapper pour composer son parcours et de se constituer son dispositif interprétatif. Comme le constate Marc-Olivier Gonseth :

Une exposition ne se laisse pas enfermer de la sorte tant il est vrai qu'on ne la parcourt pas comme on le ferait d'un livre. Il serait par conséquent préférable, au niveau le plus général et le plus éloigné, de la considérer comme un hypertexte, concept rendant mieux compte du contenu discursif (textuel et visuel) auquel le visiteur est exposé et de la grande liberté de mouvement et de cadrage qu'il conserve tout au long de sa visite – il reconstruit son propre

fil conducteur en fonction des segments d'exposition sur lesquels il focalise et de ceux qu'il laisse hors champ (Gonseth, 2000, p. 159).

Bien évidemment, les pratiques de l'exposition se concrétisent de manière différente selon les choix des concepteurs et selon la nature du lieu, selon que l'on opère dans un musée de science, un musée d'art ou un musée d'histoire².

NOTES

1. Nous utiliserons le terme d'«expôt» plutôt que d'œuvre ou d'objets pour considérer le musée de manière globale, puisqu'il s'envisage selon des types de collections diverses. Par ailleurs, ce terme permet d'anticiper sur les évolutions ultérieures, l'expôt définit par André Desvallées (1998, p. 223) comme «unité élémentaire mise en *exposition*, quelles qu'en soient la nature et la forme, qu'il s'agisse d'une vraie chose, d'un original ou d'un substitut, d'une image ou d'un son. Selon la forme prise par l'exposition et sa nature, il peut s'agir d'un simple *objet de musée*, d'une *unité écologique* ou même d'une *installation*

complexe». Définition complétée par celle de Marc-Olivier Gonseth (2000, note p. 157): «Expôt ou exponat: concept désignant tous les objets au sens large, incluant donc les matériaux visuels, sonores, tactiles ou olfactifs, susceptibles d'être porteurs de sens dans le cadre de l'exposition».

2. Sur la mise en récit de l'exposition, on pourra poursuivre l'analyse au travers d'étude de cas, par exemple, avec Annette Viel et Yves Girault (2007, p. 143-163) ou Dominique Botbol (2007, p. 10).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BOTBOL, D., «Expositions permanentes: grands récits ou fragments de discours?», *La Lettre de l'OCIM*, n° 112, juil.-août 2007.

CHAUMIER, S. et LEVILLAIN, A., «Qu'est-ce qu'un muséographe?», *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, sept.-oct. 2006.

DAVALLON, J., «Peut-on parler d'une langue de l'exposition scientifique?», in SCHIELE, B., *Faire voir, Faire savoir. La muséologie scientifique au présent*, Québec, Musée de la Civilisation, 1989.

DAVALLON, J., «Gestes de mise en exposition», in DAVALLON, J. (dir.), *Claquemurer pour ainsi dire tout l'univers*, Paris, Centre Georges-Pompidou, Centre de Création industrielle, 1986.

DAVALLON, J., «Le musée est-il vraiment un média?», *Public & musées*, 1992, n° 2, p. 99-124.

DAVALLON, J., *L'Exposition à l'œuvre. Stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris, L'Harmattan, coll. «Communication», 1999.

DAVALLON, J., «Pourquoi considérer l'exposition comme un média?», LE MAREC, J. (dir.), *L'Exposition un média. Médiamorphoses*, n° 9, nov. 2003. En ligne sur <<http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/23275>>, consulté le 27/07/2011.

DESVALLÉES, A., «À propos de scénographie et de muséographie»

in BENASSAYAG, D., *Le Futur antérieur des musées*, Paris, Éditions du Renard, 1991.

DESVALLEES, A., «Cent quarante termes muséologiques ou petits glossaire de l'exposition» in DE BARY, M.-O. et TOBELEM, J.-M. (dir.), *Manuel de muséographie*, Biarritz, Séguier, 1998.

GABUS, J., «Principes esthétiques et préparation des expositions didactiques» in DESVALLEES, A. (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, t. 1, Mâcon, Savigny-le-Temple, Éd. W, MNES, 1992, p. 338.

GONSETH, M.-O., «L'Illusion muséale» in *La Grande illusion*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2000.

GLICENSTEIN, J., *L'Art: une histoire d'expositions*, Paris, PUF, 2009.

HAINARD, J., «Pour une muséologie de la rupture» in Desvallées, A. (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, t. 2, Mâcon, Savigny-le-Temple, Éd. W, MNES, 1994.

HAINARD, J., *Cent ans d'ethnographie sur la colline de Saint-Nicolas, 1904-2004*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie, 2005.

HAUTECŒUR, L., *Architecture et Aménagement des musées*, Paris, RMN, [1934] 1993.

LETOCHA, L., «L'Exposition est-elle un langage?» in VIEL, A. et DE GUISE, C. (dir.), *Muséo-sédution, muséo-réflexion*, Québec, Musée de la Civilisation, 1992.

MEYER, A.-D., «Les Modèles du musée de collectionneur» in ROLLAND, A.-S. et MURASKAYA, H. (dir.), *De Nouveaux modèles de musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 71-84.

Les Musées parisiens. Histoire, architecture et décor, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2004.

SALLES, G., *Le Regard*, Paris, RMN, [1939] 1992.

VIEL, A. et GIRAULT, Y., «Nature mise en récits», *Pratiques*, n° 133-134, 2007, p. 143-163.